

PRELUDIO A *LA DAMA BOBA* DE LOPE DE VEGA (HISTORIA Y CRÍTICA)

Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin (eds.)



EL ESPACIO ESCÉNICO EN *LA DAMA BOBA**

Fernando Doménech Rico
Real Escuela Superior de Arte Dramático (Madrid)

1. UNA COMEDIA PARA UN ESPACIO ESCÉNICO

Lope de Vega firmó y fechó el manuscrito de *La dama boba* el 28 de abril de 1613¹. El 27 de octubre de ese mismo año el censor Tomás Gracián Dantisco dio su aprobación y el 30 de ese mes se dio licencia para representarla. Todo apunta, por tanto, a que su estreno debió de producirse en los últimos meses de 1613. La compañía que la puso sobre el escenario era la de Jerónima de Burgos, según la distribución de papeles que se incluye en el mismo manuscrito. Sabemos así que la primera dama, Jerónima, hizo el papel de Nise, la hermana sabia, mientras que el de Finea, la auténtica protagonista de la obra, le correspondió a María, la segunda dama.

* Parte de este trabajo se publicó con el título de «Por los desvanes de Lope (El espacio del corral en *La dama boba*)» en José Luis Canet, Marta Haro, John London y Biel Sansano (eds.), *Teatro hispánico y su puesta en escena. Estudios en homenaje a José Lluís Sirera Turó*, Valencia, Universitat de València, 2017, pp. 149-159.

¹ Lope de Vega, *La dama boba*, manuscrito autógrafo conservado en la Biblioteca Nacional de España (Madrid). En este estudio he utilizado sobre todo la edición crítica de Marco Presotto (2007), si bien he consultado el manuscrito de Lope a través de la Biblioteca Digital Hispánica, <[http:// bdh-rd.bne.es](http://bdh-rd.bne.es)> [Consulta: 14/04/2016]. He tenido en cuenta, además, las ediciones modernas de Diego Marín (1985), de Felipe B. Pedraza Jiménez (2002), de Rosa Navarro Durán (2001) y de Alonso Zamora Vicente (1978).

Publicado en: Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin (eds.), *Preludio a «La dama boba» de Lope de Vega (historia y crítica)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2020, pp. 221-236. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 54 / Publicaciones Digitales del GRISO. ISBN: 978-84-8081-670-0.

En 1613 estaban ya bien establecidas las estructuras de producción que se mantendrían durante todo el siglo XVII. Las compañías tenían una estructura fija: cinco galanes, ordenados del primer galán al quinto, cinco damas, jerarquizadas de la primera a la quinta dama, uno o dos graciosos, uno o dos *barbas* (ancianos venerables, encargados de los papeles de padres, reyes y nobles), un vejete (encargado de los viejos ridículos) y algunos sobresalientes.

Buen conocedor del mundillo teatral y de esta compañía en particular (alrededor de 1613 era amante de Jerónima de Burgos), Lope sigue con puntualidad la distribución propia de los cómicos de su tiempo: la comedia incluye, además de los músicos, catorce personajes, de los cuales diez corresponden a papeles masculinos y cuatro a las mujeres de la compañía: cinco galanes (Liseo, Leandro, Laurencio, Duardo y Feniso), cuatro damas (Finea, Nise, Clara y Celia), dos barbas (Otavio y Miseno), un vejete (el maestro Rufino), y dos graciosos (Pedro y Turín). La parte de *graciosa* está asignada a Clara, la *tercera dama*, que se encargaría, además, de la parte principal del canto y baile en la comedia y en los entremeses.

Del mismo modo, Lope conocía perfectamente el espacio escénico en que se iba a representar su obra. Aunque no hay un dato que lo asegure, es muy probable que la comedia estuviera destinada a estrenarse en Madrid, la plaza principal de los teatros del reino. La Villa contaba desde hacía años con dos corrales de comedias, el de la Cruz, abierto en 1579, y el del Príncipe, que se inauguró en 1583. Aunque el modelo de corral tuvo numerosas variantes en toda España, como se puede comprobar en los teatros de Sevilla y Valencia, la zona del escenario respondía en todos ellos a una estructura muy semejante².

El espacio escénico del Corral del Príncipe constaba de un tablado rectangular elevado entre metro y medio y dos metros sobre el patio y las galerías del edificio posterior, que podía tener dos o tres pisos, siempre practicables, al que habría que añadir el foso, accesible desde el tablado por los escotillones. Todo este espacio estaba cubierto por un tejadillo sobre el que se encontraba el desván de los tornos, que manejaban la maquinaria escénica.

² Ruano de la Haza y Allen, 1994.

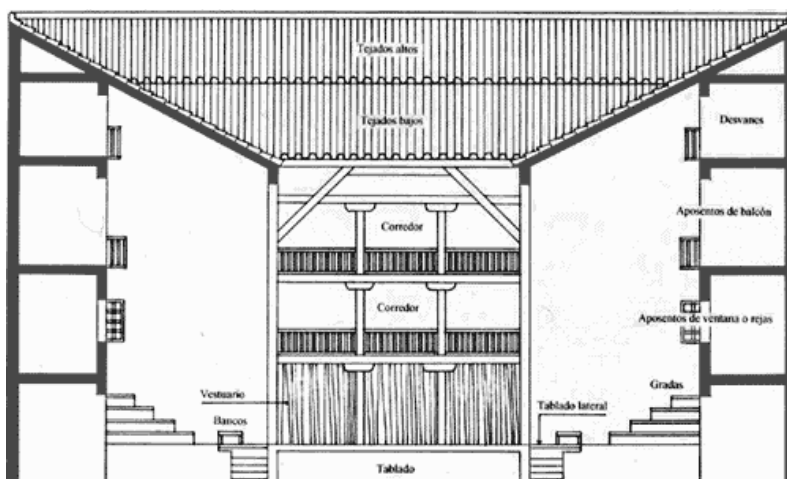


Fig. 1. Alzado del escenario del Corral del Príncipe, según John J. Allen.

Al no existir caja de escenario, el tablado se encontraba rodeado de público por tres de sus lados, el del frente y los dos laterales. No había, por tanto, escenografía a la italiana, ni telones que cortaran la visión de cuanto sucedía en el escenario, sino que todos los cambios se hacían a la vista del público. La escenografía, que se utilizaba en ocasiones especiales, era metonímica: un solo árbol representaba un bosque, un altar era signo de toda una iglesia. Sin embargo, las galerías del fondo del tablado —lo que se llamaba el *vestuario*— eran en sí mismas una escenografía, ya que el espacio arquitectónico de tres pisos y nueve huecos que podían taparse con cortinas (el nombre que se les da en las acotaciones es *pañños*) servía para representar cualquier tipo de espacio de la ficción. Si en una comedia de enredo el tablado representaba la calle, la galería del primer piso se convertiría en las ventanas de la casa desde la que la dama discretea con el caballero. Si estamos ante una comedia heroica, lo alto del *vestuario* se convertirá en las almenas de la fortaleza que deben asaltar los soldados que están en el tablado.

La versatilidad de este tipo de espacio escénico, que solamente necesita de la imaginación del público y el uso adecuado de la convención, permitía utilizar un mínimo de elementos. Se necesitaba, simplemente, un *decorado verbal*: el personaje nombraba el lugar en donde

se encontraba y, sin más indicación, el público aceptaba que la acción sucedía exactamente en ese sitio. El decorado verbal podía estar apoyado en detalles de vestuario que, en un teatro que apenas utiliza la escenografía, adquiriría una enorme importancia para la definición de la plástica escénica.

2. LOS ESPACIOS DE *LA DAMA BOBA*

La primera aparición de los personajes de *La dama boba* es un buen ejemplo de *decorado verbal* combinado con la información que proporciona el traje de los personajes:

	<i>Liseo, caballero, y Turín, lacayo, los dos de camino.</i>
LISEO	¡Qué lindas posadas!
TURÍN	Frescas.
LISEO	No hay calor.
TURÍN	Chinches y ropa tienen fama en toda Europa.
LISEO	Famoso lugar Illescas (vv. 1-4).

Liseo y Turín se le aparecían al público ya caracterizados por su vestimenta: uno vestido como caballero y el otro como lacayo, y ambos «*de camino*», es decir, con ropa de viaje, que en aquellos caminos llenos de polvo o de lodo era precisa para salvaguardar la ropa más fina. Esta primera impresión se confirmaba cuando los dos personajes hablaban del lugar en el que se encuentran, una posada fresca que les libra del calor del camino: la propia configuración del edificio del vestuario, que recordaba los patios de las casas y las posadas, hacía sencilla la comparación. Finalmente, Liseo identifica la localidad donde se encuentran: Illescas, villa cercana ya a Madrid donde se juntaban los caminos de Toledo y de Andalucía, lugar de paso obligado para todos los que llegaban a Madrid desde el sur de España. Así, con medios tan sencillos como eficaces, el público recibía la información precisa para enmarcar en un ambiente determinado a los personajes.

Una vez cerrado el cuadro de la posada de Illescas, que abre la comedia, el espectador se traslada, sin solución de continuidad, a Madrid, donde se desarrollará el resto de la obra. El paso está marcado por la salida de escena de Liseo y la entrada de Otavio y Miseno, además de por un cambio significativo de la métrica: si los personajes de Illescas hablan en redondillas, los dos viejos que aparecen a conti-

nuación pasan a dialogar en una estrofa más prestigiosa y más culta, la octava real. A partir de ese momento y a lo largo de los tres actos, la acción de la comedia se centra en la casa de Otavio, excepto un momento del acto II, en que Liseo y Laurencio salen de ella. Los dos galanes se habían desafiado por su rivalidad en los amores por las dos hermanas, y Liseo había marcado el lugar del duelo:

LISEO Detrás de los Recoletos
quiero hablarte (vv. 1349-1350).

El convento de los Agustinos Recoletos, situado en el mismo lugar donde hoy se encuentra la Biblioteca Nacional, era el límite del caserío madrileño. Tras él se extendían los descampados donde se citaban para reñir los agraviados y ofendidos. Y efectivamente, allí se dirigen los dos galanes, como confirma Turín cuando se lo dice a Otavio: «Van, si no me engaño / hacia los Recoletos Agustinos» (vv. 1538-1539). En aquel lugar de desafíos Liseo y Laurencio solventan sus diferencias sin llegar a las armas y, ante la sorpresa de Otavio y Turín, abandonan el campo como amigos. Tras esta breve salida, la acción vuelve a la casa de Otavio, donde se desarrollará toda la trama hasta el final de la comedia.

El tablado y el edificio del vestuario se adaptaban perfectamente a las condiciones de representación de una comedia que sucede en su mayor parte dentro de una casa de Madrid. La de Otavio, persona adinerada, debía de ser espaciosa, ya que en ella se acoge a los huéspedes Liseo y Turín, y allí Nise celebra una academia literaria en alguna de las salas de la vivienda, una de las cuales da a un jardín. En el tercer acto uno de los desvanes de la casa tiene notable protagonismo, de modo que hay que suponer que era una casa de dos o tres pisos. Lo más corriente es que toda la vivienda se ordenase alrededor de un patio al que daban las galerías de los pisos superiores.

La disposición de las tres galerías del edificio del vestuario permitía figurar las de la casa de Otavio (aunque esta semejanza no era en absoluto necesaria), por lo que ofrecían un espacio suplementario al del tablado para que las escenas se sucedieran sin ningún corte en la representación, tal como aconsejaba el propio Lope en el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*:

Quede muy pocas veces el teatro
sin persona que hable, porque el vulgo
en aquellas distancias se inquieta
y gran rato la fábula se alarga³.

Siguiendo esta norma, es muy verosímil que los actores utilizasen las posibilidades que les ofrecía un escenario con tres niveles, haciendo que las escenas se sucedieran en el tablado y en las galerías que se abrían en el edificio del vestuario. Si parece lógico que las escenas más importantes —y aquellas en que se juntan un gran número de personajes o necesitan mucho movimiento de los actores— sucedieran en el tablado, es igualmente lógico que aquellas escenas de pocos personajes que sirven de tránsito entre unas y otras se desarrollaran en los distintos niveles del vestuario.

La dama boba ofrece un buen ejemplo en el primer acto. La primera escena, la que sucede en la posada de Illescas, debió de tener lugar en el tablado. Pero la siguiente muy probablemente se hizo en una de las galerías del vestuario: en ella Otavio y Miseno hablan sobre las dos hijas del primero, sin que haya un movimiento especialmente significativo entre los dos viejos. A continuación, es Nise la que entra en escena y habla con su criada Celia: es necesario que lo hagan en el tablado, ya que a continuación entran Finea y el maestro Rufino, que, desesperado por la bobería de la dama, le da un palmetazo, lo que provoca la reacción de la alumna y la intervención de Nise, que ha visto la escena apartada al fondo de la escena. Evidentemente, todas las escenas citadas se pueden hacer en el tablado, combinando adecuadamente entradas y salidas, pero es más eficaz, se consigue un ritmo más rápido y no hay posibilidad de confusión si la escena de los viejos se desarrolla en el primer piso de la galería.

Faltan en *La dama boba* las indicaciones del lugar preciso en donde se desarrollan las escenas. Con seguridad el poeta dejaba estas cuestiones al arbitrio del autor de comedias y de los propios cómicos. Sin embargo, hacia el final de la comedia el propio texto de Lope de Vega nos ofrece una serie de pistas acerca de cómo el poeta utilizó no solamente el tablado y el vestuario, sino todo el espacio del corral de comedias.

³ Lope de Vega, *Arte nuevo*, vv. 240-243.

3. LOS HABITANTES DE LOS DESVANES

En el tercer acto Finea, que está comenzando a adquirir ingenio por obra del amor, tiene un extraño diálogo con su criada Clara a propósito del desván de la casa en que han escondido a su enamorado Laurencio:

CLARA	¡Con la humildad que se pone en el desván...!
FINEA	No te espantes, que es propia casa de amantes, aunque Laurencio perdone.
CLARA	¡Y quién no vive en desván de cuantos hoy han nacido!
FINEA	Algún humilde que ha sido de los que en lo bajo están.
CLARA	¡En el desván vive el hombre que se tiene por más sabio que Platón!
FINEA	Hácele agravio, que fue divino su nombre.
CLARA	¡En el desván, el que anima a grandezas su desprecio! ¡En el desván más de un necio que por discreto se estima...! [...] ¡En el desván vive bien un matador criminal, cuya muerte natural ninguno o pocos la ven! ¡En el desván, de mil modos, y sujeto a mil desgracias, aquel que, diciendo gracias, es desgraciado con todos! ¡En el desván, una dama que, creyendo a quien la inquieta, por un hora de discreta pierde mil años de fama! ¡En el desván, unpreciado de lindo, y es un caimán, pero tiénele el desván, como el espejo, engañado!

¡En el desván, el que canta
con voz de carro de bueyes,
y el que viene de Muleyes,
y a los godos se levanta!
¡En el desván, el que escribe
versos legos y donados,
y el que, por vanos cuidados,
sujeto a peligros vive! (vv. 2935-2986).

Esta extraña digresión en un momento en que la acción de la comedia se precipita hacia su final encierra, evidentemente, una serie de alusiones a personajes de la época de Lope cuyo sentido hoy en día se ha perdido. Con respecto a los versos 2966-2970 comenta el editor moderno Diego Marín:

Es posible que estos versos encubran una alusión maliciosa a algún autor contemporáneo, lo que los haría más divertidos. La sospecha se refuerza por el hecho de haber sido omitidos en la primera edición de la comedia⁴.

La sospecha, en mi opinión, se debe extender a toda la escena, en donde se habla de escritores, envidiosos, lindos y damas de mala fama que debían de ser conocidos también del público, lo que sin duda los haría «más divertidos». Sin embargo, ¿qué desvanes eran esos en donde viven todos esos personajes? ¿Es una referencia a los desvanes de Madrid, lugar conocido por la poca altura de sus casas? ¿Se sabía por entonces en la Corte quién vivía bajo el tejado hasta el punto de que una alusión al habitante de un desván que se cree más sabio que Platón despierte las risas del público? El único editor moderno que ofrece una explicación de estos versos es Felipe Pedraza, quien les da un sentido simbólico de reflexión moral:

El desván, como se verá después por la relación de Clara, es el símbolo de la marginación. Es el lugar donde los marginados sueñan sus fantasías de éxito y reconocimiento social, ya que en él están solos y nadie los desengaña de sus ilusiones⁵.

⁴ Marín, en su edición de *La dama boba*, p. 177, nota.

⁵ Pedraza, en su edición de *La dama boba*, p. 153, nota.

No es imposible esta interpretación moral, pero me parece poco satisfactoria. ¿Qué sentido tiene una digresión moral en este momento y en boca de la *graciosa* Clara?

Existe, a mi ver, otra posibilidad, que redoblaría la fuerza cómica de esta escena: la de aludir a un espacio que estaba presente, visible para los espectadores tanto como para Clara y Finea: los desvanes del propio corral de comedias. Hay que recordar que así se llamaban los aposentos del tercer piso de los corrales del Príncipe y de la Cruz. El primero tenía ocho desvanes en el lado izquierdo, según se entraba en el patio, y nueve en el derecho. «A diferencia del Príncipe, la Cruz no tenía desvanes en su lado izquierdo, según se entra al corral, aunque sí tenía nueve (lo mismo que el Príncipe) en el lado derecho», escriben Ruano de la Haza y Allen⁶. Los desvanes eran más caros que el patio, pero más baratos que las *rejas* (aposentos del primer piso) y los *balcones* (aposentos del segundo piso): «Los del Príncipe se alquilaban, en 1642, por seis reales cada uno»⁷. Y debían de ser notablemente incómodos: «Los desvanes debían, pues, ser muy bajos y estrechos, como ya dedujimos por el hecho de que a uno de ellos (¿el más pequeño de todos?) le llamaban *pesebronzillo*»⁸. Dada la altura a que estaban situados, los oyentes tendrían que estar permanentemente apoyados en las barandillas que daban al patio para poder oír o ver lo que sucedía en el tablado.

La imagen, por tanto, debía de tener su punto cómico: un grupo numeroso de personajes arracimados en unas barandillas sobre el patio de los mosqueteros que, sin duda, los veían con cierto desdén, ya que eran personas que pagaban más que ellos, pero no llegaban a ser auténticamente adinerados. Personajes de medio pelo, estudiantillos sabihondos, damas con pocos posibles...

El hecho de que sean once los habitantes de los desvanes citados por Clara incitan a pensar que la representación de *La dama boba* se estaba produciendo en el Corral del Príncipe, ya que la Cruz tenía solo nueve, pero es una hipótesis poco atractiva: según eso la criada iría señalando uno por uno cada desván y destacando solamente uno de sus habitantes, lo cual es un recurso más bien mecánico. Pienso más bien que debía de referirse a toda la zona de desvanes, dentro de

⁶ Ruano de la Haza y Allen, 1994, pp. 137-140.

⁷ Ruano de la Haza y Allen, 1994, p. 138.

⁸ Ruano de la Haza y Allen, 1994, p. 138.

los cuales se incluía la *cazuela alta*, lugar donde se acomodaban las mujeres que no cabían en la *cazuela baja*, situada en el primer piso, a la altura de las *rejas*. Esta cazuela alta se convirtió en *tertulia*, lugar acondicionado para los eclesiásticos que asistían a la representación, pero, de acuerdo con los documentos, esto no se hizo hasta los primeros años del siglo XVIII⁹.

Si repasamos la lista de los habitantes de los desvanes objeto de la burla de la criada, veremos que varios de ellos son personas que tienen ínfulas intelectuales: «el hombre / que se tiene por más sabio / que Platón», «más de un necio / que por discreto se estima», «el que escribe / versos legos y donados»; hay además uno que se precia de lindo «que es un caimán», es decir, según el *Diccionario de Autoridades*, un «hombre astuto y bellaco que con sus mañas consigue cuanto intenta, pero afectando prudencia y disimulo»; y allí se encuentra, en fin, una dama habladora e indiscreta y que «por una hora de discreta / pierde mil años de fama». Toda esta fauna humana se puede encontrar en el tercer piso, entre los desvanes y la cazuela alta. Y, de acuerdo con las burlas de Clara, no cabe duda de que entre ellos habría bastantes enemigos y envidiosos de Lope, quien aprovecha su comedia para devolverles las pullas y los versos legos y donados que sin duda le habían dirigido en más de una ocasión.

Un habitante de esas zonas altas resulta, con todo, difícil de identificar: ¿quién podría ser ese «matador criminal» al que se hace alusión en los versos 2963-2966? Porque una cosa es acusar a alguien de lindo o de presuntuoso y otra muy distinta señalarlo como criminal. La alusión es seguramente la más oscura de las que se hacen en el texto de Clara, pero tiene sin duda una explicación burlesca. Si no se trata de las pulgas que con bastante probabilidad infestan los desvanes y molestan, “matan”, con sus picaduras sin ser vistos de nadie, podría ser un hombre sumamente pesado e insistente, según la definición de *matar* que da el *Diccionario de Autoridades*: «Vale también porfiar neciamente, y con pesadez, de suerte que el que lo escucha se mortifica y desazona mucho».

Así, la relación de la criada sería en realidad un escrutinio de personas que estaban presentes allí mismo, en el corral de comedias, a la vista de todos. Con ello el efecto cómico, la risa y bulla de la mayor parte del público, estaba asegurada, mientras que una difusa alusión a

⁹ Ruano de la Haza y Allen, 1994, pp. 94-96.

los tejados de Madrid no tendría, sin duda, tanto efecto. Esta posibilidad está reforzada por el hecho de que es Clara, la *graciosa*, quien hace estas alusiones en la escena. Competía a los graciosos la tarea de romper de vez en cuando la ilusión escénica y entrar en contacto con el público, especialmente con mosqueteros y mujeres de la cazuela, para ganarse su aplauso.

4. EL CORRAL COMO ESPACIO ESCÉNICO

Lope, con este golpe de efecto, incorpora todo el espacio del corral a su comedia. Podría haberse quedado ahí, pero con toda probabilidad no lo hizo: al público le esperaban nuevas sorpresas que tenían como escenario todo el ámbito del edificio teatral. Este no era un recurso demasiado corriente, pero tampoco era desconocido para los poetas del Siglo de Oro. Ruano de la Haza ha señalado varios ejemplos, de los cuales el más espectacular es el comienzo de *La serrana de la Vera*, de Luis Vélez de Guevara:

*Suenen relinchos de labradores, y vayan entrando por el patio cantando toda la compañía (menos los dos que están en el tablado) con coronas de flores, y uno con un palo largo y en él metido un pellejo de un lobo con su cabeza, y otro con otro de oso de la misma suerte, y otro con otro de jabalí. Y luego, detrás, a caballo, Gila, la serrana de la Vera, vestida a lo serrano de mujer, con sayuelo y muchas patenas, el cabello tendido y una montera con plumas, un cuchillo de monte al lado, botín argentado y puesta una escopeta debajo del caparazón del caballo. Y lo que cantan es esto, hasta llegar al tablado, donde se apea*¹⁰.

La serrana de la Vera fue escrita en 1613, el mismo año que Lope de Vega escribió *La dama boba*. Podría caber alguna duda acerca de si Vélez de Guevara influyó en Lope a la hora de utilizar el edificio entero del corral para la representación. Sin embargo, todo indica que Lope fue, si no el primero, uno de los primeros que se atrevió a hacerlo. En 1611 había escrito *El animal de Hungría*, que incluye una escena semejante a la de Vélez y que tiene todo el aspecto de ser el modelo que este último siguió para la entrada de la Serrana: «Salgan con mucho acompañamiento por un palenque algunos cazadores con perros de trahilla y otros con aves, y detrás, en un sillón, Faustina y el Rey de Hungría, a caballo; apéanse en el teatro»¹¹.

¹⁰ Vélez de Guevara, *La serrana de la Vera*, pp. 77-78.

¹¹ Citado por Ruano de la Haza y Allen, 1994, pp. 496-497.

Las otras obras citadas por Ruano de la Haza (*Las mocedades del Cid*, de Guillén de Castro, *Los hijos de la Barbuda*, de Vélez de Guevara, *Las mujeres sin hombres*, de Lope de Vega...) ¹² indican que la utilización del patio de los mosqueteros se había convertido en un recurso habitual en los corrales madrileños. Ahora bien, hasta ahora no se ha estudiado en profundidad si además del patio los poetas no utilizaban también otros lugares del corral para localizar en ellos alguna acción de la comedia.

Sin embargo, esto es lo que con harta probabilidad hace Lope de Vega en la conclusión de *La dama boba*. Al final, cuando Otavio descubre el engaño de Finea y se presenta en el desván con la espada desnuda, se produce un diálogo con nuevas alusiones a tan alto lugar:

FINEA	Pues, padre, ¿de qué se enoja?
OTAVIO	¡Oh, infame! ¿No me dijiste que el dueño de mi deshonra estaba en Toledo?
FINEA	Padre, si aqueste desván se nombra «Toledo», verdad le dije. Alto está, pero no importa, que más lo estaba el Alcázar y la puente de Segovia, y hubo Juanelos que a él subieron agua sin sogas (vv. 3126-3136).

La explicación de la «boba ingeniosa» hace referencia a que se encuentran en un lugar elevado, tanto como el Alcázar de Toledo, al que hizo subir el agua del Tajo el ingeniero italiano Juanelo Turriano, y el acueducto de Segovia. Esta alusión a las alturas podría indicar que se encuentran en el tercer piso del edificio del vestuario, el que estaba detrás del tablado, pero deja sin explicación el rasgo de ingenio de Finea: «si aqueste desván se nombra / “Toledo”, verdad le dije». Si los personajes estuvieran en el tablado, o incluso en el tercer piso del teatro, el concepto de la dama sería una simple obviedad sin valor cómico. En cambio, si los tres personajes estuvieran en un desván (ella dice «aqueste desván») el efecto sería mucho mayor. Y alcanzaría una cota mucho mayor de risas en el público si por alguna

¹² Ruano de la Haza y Allen, 1994, pp. 492-504.

razón que hoy en día nos resulta difícil de comprobar, a ese desván se le llamase «Toledo». Nótese que Finea no dice que haya decidido llamar Toledo a ese lugar, sino que «se nombra Toledo», dando a entender que así es como se le conoce entre el público del corral.

Ahora bien, el hecho es que varios aposentos de los corrales de Madrid tenían nombre, y precisamente alguno se le denominaba comúnmente por él, sin indicar que se trataba de un aposento. Es lo que sucede con el aposento de Madrid, el destinado a los regidores de la Villa, que a menudo figura en los documentos simplemente como «Madrid». Así aparece en el plano de Armona citado por Allen, así como en otras ocasiones: «Ese mismo año tuvieron que instalar allí “unas tres ventanas de tablas en el callejón de Madrid con sus tarabillas y por la parte de fuera sus barrotes”»¹³. Otros aposentos se llamaban simplemente «Aragón» porque pertenecían a don Pedro de Aragón, o «Uceda» porque era propiedad del duque de Uceda.

Es tentador conjeturar que el nombre de Toledo le viniese al desván por la gran familia de los Álvarez de Toledo, con quien Lope de Vega tuvo una relación tan intensa. Pero resulta difícil creer que una familia poderosa como la de los duques de Alba se redujese al mezzuino espacio de un desván, en lugar de alquilar uno de los aposentos del primer o del segundo piso. Habría que pensar en otro Toledo menos aristocrático.

Podemos imaginar la sorpresa y el regocijo de los oyentes de la comedia cuando la acción se trasladase a uno de los lugares acomodados para el público, invadiendo, por tanto, el espacio de los espectadores. Con ello Lope introduciría un nuevo efecto teatral, que contribuiría al desconcierto y a que el público no perdiese la atención, como él mismo reclamaba en el *Arte nuevo de hacer comedias*.

Podría aducirse que es casi imposible que en uno de los estrechos desvanes del corral se pudiesen juntar tantos personajes como los que se acumulan en escena al final de la comedia. Los documentos que hablan de los desvanes hacen referencia a la estrechez e incomodidad de estos. Sin embargo, no eran tan pequeños que no pudieran contener unos bancos o asientos de gradas¹⁴. Y, por otra parte, en el momento en que se descubre el secreto del desván es necesario que estén en él solamente cinco personas, las que aparecen citadas en la acota-

¹³ Ruano de la Haza y Allen, 1994, p. 134.

¹⁴ Ruano de la Haza y Allen, 1994, p. 137.

ción de Lope: «*Otavio, Laurencio, Finea, Clara y Pedro*». El resto debería estar en el tablado, que es el lugar donde se ha desarrollado toda la acción anterior. Esto explicaría el hecho de que Feniso tenga que preguntar «¿Es Laurencio?», a lo que responde Laurencio: «¿No lo veis?» (v. 3123), réplicas poco explicables si los personajes están viéndose frente a frente en el tablado. Las acciones implícitas en el texto piden que la persecución de los amantes por parte de Otavio se haga en un lugar diferente de aquel en que se encuentran Liseo, Nise, Fineo, Duardo, Celia y Turín, ya que Otavio sale de escena después del verso 3109 dejando al resto de los personajes hablando y aparece al cabo de poco tiempo persiguiendo a Laurencio y Finea en un lugar que la propia boba discreta nombra: «aqueste desván».

El final de *La dama boba*, con la serie de emparejamientos que marcan el desenlace, se haría, entonces, mediante un diálogo entre el desván y el tablado, situación que es perfectamente posible, ya que en esta última escena se dan la mano Laurencio y Finea (en el desván), Pedro y Clara (en el desván), Liseo y Nise (en el tablado), Turín y Celia (en el tablado) y los dos galanes chasqueados Fineo y Duardo (en el tablado).

5. CONCLUSIÓN

La dama boba es una comedia admirable por la originalidad de la fábula, por el ingenio de la trama, por la belleza de los versos. Pero, si se acepta mi interpretación, lo es también por la capacidad de Lope de utilizar todos los recursos a su alcance para mantener hasta el final la atención de un público tan difícil como el del corral de comedias e involucrar a todos los oyentes en la acción haciendo que esta envuelva al público y se desarrolle en lugares inusuales, de una forma similar a la que pedían los grandes renovadores del teatro a comienzos del siglo XX:

LA ESCENA. LA SALA. Suprimimos la escena y la sala y las reemplazamos por un lugar único, sin tabiques ni obstáculos de ninguna clase, y que será el teatro mismo de la acción. Se restablecerá una comunicación directa entre el espectador y el espectáculo, entre el actor y el espectador, ya que el espectador, situado en el centro mismo de la acción, se verá rodeado y atravesado por ella. Ese envolvimiento tiene su origen en la configuración misma de la sala.

De modo que, abandonando las salas de teatro actuales, tomaremos un cobertizo o una granja cualesquiera, que modificaremos según los procedimientos que han culminado en la arquitectura de ciertas iglesias, de ciertos lugares sagrados y de ciertos templos del Tíbet Superior.

En el interior de esa construcción prevalecerán ciertas proporciones de altura y profundidad. Cerrarán la sala cuatro muros sin ningún adorno, y el público estará sentado en medio de la sala, abajo, en sillas móviles, que le permitirán seguir el espectáculo que se ofrezca a su alrededor. En efecto, la ausencia de escena en el sentido ordinario de la palabra invitará a la acción a desplegarse en los cuatro ángulos de la sala. Se reservarán ciertos lugares para los actores y la acción en los cuatro puntos cardinales de la sala. Las escenas se interpretarán ante muros encalados, que absorberán la luz. Además, en lo alto unas galerías seguirán el contorno de la sala, como en ciertos cuadros primitivos. Tales galerías permitirán que los actores, cada vez que la acción lo requiera, se persigan de un punto a otro de la sala, y que la acción se despliegue en todos los niveles y en todos los sentidos de la perspectiva, en altura y profundidad¹⁵.

Cuando Antonin Artaud escribía estas palabras estaba imaginando toda una revolución en el teatro de su época. Hoy en día se ha convertido en un procedimiento usual en las puestas en escena, tanto de autores modernos como clásicos. Pero lo que hoy en día es moneda corriente, lo que soñaba Artaud en 1932, ya lo hacía Lope de Vega en 1613, en el ingenioso final de *La dama boba*.

BIBLIOGRAFÍA

- RUANO DE LA HAZA, José María, y ALLEN, John J., *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994.
- SÁNCHEZ, José A. (ed.), *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las Vanguardias*, Madrid, Akal, 1999.
- VEGA, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. de Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2006 (Letras Hispánicas, 585).
- VEGA, Lope de, *La dama boba*, 1613, manuscrito autógrafo, Biblioteca Nacional de España (Madrid), VIT/7/5.
- VEGA, Lope de, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, ed. de Alonso Zamora Vicente, Madrid, Espasa-Calpe, 1978 (Clásicos Castellanos, 159).
- VEGA, Lope de, *La dama boba*, ed. de Diego Marín, Madrid, Cátedra, 1985 (Letras Hispánicas, 50).

¹⁵ Artaud, *El teatro de la crueldad. Primer manifiesto*, en Sánchez (ed.), 1999, pp. 204-205.

- VEGA, Lope de, *La dama boba. El perro del hortelano*, ed. de Rosa Navarro Durán, Barcelona, Hermes, 2001.
- VEGA, Lope de, *La dama boba*, ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.
- VEGA, Lope de, *La dama boba*, ed. de Marco Presotto, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, vol. 3, dir. Alberto Blecuá y Guillermo Serés, coord. Marco Presotto, Lleida, Milenio, 2007, pp. 1293-1466.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis, *La serrana de la Vera*, ed. de Enrique Rodríguez Cepeda, Madrid, Cátedra, 1997 (Letras Hispánicas, 166).

Estas páginas, ofrecidas especialmente a la inteligencia y sensibilidad de los candidatos a las oposiciones francesas (*Agrégation interne d'espagnol*) —pero también a cualquier persona interesada en el teatro español del Siglo de Oro—, se ocupan de las líneas mayores de la historia y crítica de *La dama boba*. Las contribuciones que conforman el volumen ofrecen una interpretación de los aspectos fundamentales del portentoso juguete teatral debido a la pluma de Lope de Vega. Las líneas de análisis que siguen constituyen en sí mismas un estado de la cuestión. Tratan, no obstante, de ir más allá del pálido resumen, del vago panorama, acaso ensanchando y ahondando, siquiera ocasionalmente, el conocimiento de la obra. Son múltiples, quizás inabarcables, los caminos para explorar la comedia del Fénix. No hemos pretendido recorrerlos todos. Los aspirantes al prestigioso grado de *professeur agrégé* encontrarán aquí algunas orientaciones necesarias para el entendimiento y conocimiento cierto de la obra, del contexto histórico, cultural y literario en el que emerge y de buena parte de las principales cuestiones todavía disputadas. Sea como sea, nada sustituye al contacto directo con un texto que, por lo demás, sigue leyéndose con placer extremo.

Javier Espejo Surós es Doctor en Filología Hispánica por las Universidades de Lleida y Rennes 2 Haute Bretagne calificado a las funciones de profesor titular. Ha publicado ediciones y estudios sobre el teatro de los Siglos de Oro, el diálogo, la literatura sapiencial y la historia de las mentalidades y de los sistemas de representación en la época áurea. Es investigador del Centre d'études Supérieures de la Renaissance (Université de Tours-CNRS-UMR 7323) y del equipo «Primer Teatro Clásico Español: Plataforma para la investigación textual y escénica del Teatro Español del XVI (1496-1542)» (UCM-Instituto del Teatro). Actualmente enseña la literatura y civilización españolas en la Université Catholique de l'Ouest (Angers).

Carlos Mata Induráin, Profesor Titular acreditado, es investigador y Secretario Académico del Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO) de la Universidad de Navarra y Secretario del Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA). Es asimismo correspondiente en España de la Academia Boliviana de la Lengua Española. Sus líneas de investigación se centran en la literatura española del Siglo de Oro (comedia burlesca, Calderón, Cervantes y las recreaciones quijotescas, piezas teatrales sobre la guerra de Arauco, etc.). Es autor del blog de literatura «Ínsula Barañaria».

